



De la capitale européenne à la métropole américaine : quand la tradition romanesque urbaine se déplace, de quelques principes d'observation

Crystel Pinçonat

► To cite this version:

Crystel Pinçonat. De la capitale européenne à la métropole américaine : quand la tradition romanesque urbaine se déplace, de quelques principes d'observation. 2007. hal-01312693

HAL Id: hal-01312693

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01312693>

Submitted on 8 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Professeur de littérature à l'Université Paris 7 – Diderot, Crystel Pinçonat est spécialiste du roman urbain.

Elle nous a très aimablement confié cet article inédit dans lequel elle s'interroge sur la place et la fonction de la ville dans le roman réaliste, pour constater que loin d'être un objet passif, discret et fidèlement décrit, la ville a pu forcer la littérature – contrainte féconde – à se renouveler.

Mis à part dans les récits de voyages, la ville est la grande absente de la littérature classique. À l'inverse, elle devient l'objet privilégié de l'art dès le XIX^e, et singulièrement dans le roman réaliste. Elle fascine et obsède, ville-lumière ou cité maudite, beaucoup plus qu'un simple décor silencieux et sans profondeur, elle est parfois le sujet même du roman, protagoniste dense et complexe, vivant et ambivalent qu'une description « réaliste » ne saurait épuiser. La littérature, avec ses mots et son regard, donne à lire une réalité sociale, culturelle, politique, elle révèle – toute fictionnelle qu'elle soit – une vérité sur la nouvelle condition de l'homme moderne, homo urbanus. Lieu de toutes les promesses ou labyrinthe fatal, la ville du roman réaliste met au jour, dans l'espace du texte, les statuts et les destins, les exclusions et les conquêtes, les errances et les rencontres. Mais pour ce faire, il lui faut inventer, elle aussi, et explorer de nouvelles voies, de nouvelles voix.

C'est cette « expérience poétique » que Crystel Pinçonat s'attache à faire entendre dans cette belle présentation des « romans urbains », américains pour la plupart.

De la capitale européenne à la métropole américaine : quand la tradition romanesque urbaine se déplace ; de quelques principes d'observation

Crystel Pinçonat

« I can't prove it but I'm sure New York is the single most important factor in American writing »¹, déclare Alfred Kazin dans « The Writer and the City ». L'affirmation est certes hâtive, mais elle souligne toutefois de façon intuitive la fascination exercée par les métropoles modernes sur l'imaginaire contemporain. Loin d'être spécifiquement américain, le phénomène dépasse également le processus de construction nationale auquel

¹ Alfred KAZIN, « The Writer and the City », *Harper's Magazine* 237, déc. 1968, pp. 110-127, p. 112 ; trad. : « Je ne peux pas le prouver, mais je suis sûr que New York est à lui seul le facteur le plus important de l'écriture américaine ».

participe la littérature : depuis le XIX^e siècle en Occident, la ville constitue en effet le thème obsédant de l'art moderne. Dans le domaine littéraire, cette tendance donne lieu à deux phénomènes majeurs. Tout d'abord, l'écriture de la ville se déploie partout sous la plume des écrivains réalistes (le Paris de Balzac, Zola ou Flaubert, le Pétersbourg de Dostoïevski, le Londres de Dickens). Leurs romans contribuent à renforcer le prestige littéraire de ces capitales, du fait de la modernité de leur démarche. Le statut de décor, d'arrière-plan de la ville est quelque peu modifié : au sein de l'espace national, il s'agit d'un territoire privilégié à arpenter. Le romancier se donne pour tâche de cartographier l'espace urbain contemporain avec minutie, il s'attache à certains lieux, certains quartiers, voire à certaines rues ou constructions à travers lesquelles il emblématise une réalité historique (fascination pour le magasin de nouveautés « Au Bonheur des dames » dans le roman éponyme d'Émile Zola ou, à l'inverse, présence étouffante de l'univers de Bowery, cette rue pauvre de New York, dont l'atmosphère imprègne *Maggie : A Girl of the Streets*, roman de Stephen Crane paru en 1893, que l'on considère souvent comme le premier texte naturaliste américain).

Le deuxième phénomène qui caractérise la modernité emboîte le pas à la conquête de la ville par les réalistes. Pour certains écrivains, la métropole devient un terrain d'expérimentation privilégié pour relever un défi : trouver des formes novatrices aptes à rendre compte des nouvelles réalités urbaines. Les capitales européennes connaissent certes des transformations, mais c'est surtout de l'autre côté de l'Atlantique qu'émergent de nouvelles métropoles. Aussi, dès 1856, Walt Whitman célèbre-t-il la beauté du port de New York dans « Crossing Brooklyn Ferry » (1856), l'un des poèmes de *Leaves of Grass* que l'on considère souvent comme fondateur de l'écriture de cette métropole. Dans ce long poème lyrique et visionnaire à la structure énumérative, Whitman se fait le chantre de l'unanimité : le poète devient une figure de médium et de médiateur qui unit, dans un vaste mouvement universel, les hommes du présent et de l'avenir à travers le grand spectacle qu'il leur donne en partage. Plus tard, dans *Manhattan Transfer* (1925), John Dos Passos choisit, quant à lui, de renouveler la tradition réaliste en adaptant à son roman des techniques cinématographiques comme l'œil-caméra ou un montage abrupt. New York, en tant que modalité urbaine de la modernité pour le XX^e siècle, constitue certes un exemple de choix, cependant un constat plus général s'impose : tous les chefs d'œuvre du XX^e siècle sont des textes éminemment urbains (*Pétersbourg* de Biely, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, *Ulysse* de Joyce, mais aussi *La Recherche du temps perdu* de Proust pour sa peinture de Paris ou encore *L'Homme sans qualités* pour sa vision de Vienne par Musil).

En tant que forme coalescente du roman urbain, le réalisme constitue une modalité fondatrice de l'écriture de la ville et, du même coup, c'est à son aune que l'on évalue généralement les ruptures et innovations que les écrivains produisent, afin de trouver d'autres formes pour saisir la modernité urbaine. Les écrivains réalistes du XIX^e siècle s'intéressent en effet non seulement à une ville qui leur est contemporaine, mais ils mettent également au point un certain nombre de techniques pour la dépeindre. Aussi sont-ce les phénomènes d'écart par rapport à ces procédés descriptifs ou, à l'inverse, leur application qui, en littérature, permettent généralement d'observer le phénomène urbain.

Avant de s'attacher au traitement réaliste de la ville, un rapide balayage des formes de discours liées aux capitales culturelles s'impose. De tout temps, Athènes, Jérusalem ou Rome pour la tradition, ainsi que Londres et New York pour les modernes ont suscité l'écriture des voyageurs qui, tout en célébrant leurs beautés ou leurs curiosités, y trouvaient aussi souvent matière à méditation, voire à réflexion philosophique ou politique (on songe tant à *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand et *Rome, Naples, Florence* de Stendhal qu'à des textes plus modernes comme « New York, ville coloniale » de Jean-Paul Sartre ou aux pages que Simone de Beauvoir consacre à cette même ville dans *L'Amérique au jour le jour*). En revanche, dans les périodes anciennes, la poésie ou les œuvres de

fiction dépeignent rarement la ville, aussi prestigieuse soit-elle. Paris, par exemple, fut longtemps décrit en quelques vers au sein des œuvres poétiques, tableaux des plus succincts où resurgissaient quasi systématiquement les mêmes épithètes obligées et les incontournables comparaisons avec l'Orient ancien ou l'Antiquité gréco-latine. Durant la période classique, ce sont généralement le genre utilisé par l'écrivain (éloge, élogie, remerciement, débat philosophique ou récit de voyage) et l'image conventionnelle de telle ou telle capitale, qui formatent les discours. En France, avant l'avènement du roman réaliste, il faut attendre un écrivain comme Jean-Jacques Rousseau qui, avec *Les Confessions*, inaugure l'écriture des premières « impressions de Paris », et des œuvres comme *Le Paysan pervers* de Rétif de la Bretonne (1775) et *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier (1781) pour voir s'épaissir la qualité romanesque de Paris.

Ce rapide balayage de l'écriture de la ville, au sein duquel la destinée littéraire de Paris est posée comme exemplaire, permet de mettre en perspective l'ampleur considérable que les réalistes donnent à la ville et les procédés qui le leur permettent. La ville réaliste se construit généralement par le biais de l'onomastique : son nom, bien sûr, mais également le nom de ses rues, de monuments connus du lecteur l'inscrivent dans la réalité référentielle. Une écriture géométrale se développe, qui permet éventuellement au lecteur de situer sur une carte ou un plan le paysage urbain décrit : Zola ouvre *L'Assommoir* par le biais d'un panorama où le lecteur découvre le quartier populaire de la Goutte d'Or. Dans la modernité, cette tendance se prolonge en subissant quelques modifications toutefois. Jérôme Charyn par exemple, fait place dans son œuvre à « une topographie fantasmagorique et quasi dickensienne du “territoire apache” qu'est le Bronx »¹. Ces deux exemples indiquent d'autres types de repérages nécessaires pour l'observation de la ville en littérature.

Une première interrogation s'impose : quelle vision de la ville, l'écrivain choisit-il de produire ? La présente-t-il comme une entité globale ou opère-t-il une réduction de la donnée urbaine, pour s'attacher à un quartier, une rue, voire un immeuble ? Selon le choix effectué, trois différentes formes d'écritures répertoriées par Blanche Gelfant dans *The American City Novel*² se développent : l'étude-portrait, le roman écologique et le roman synoptique. L'étude-portrait [“*portrait*” *study*] recoupe l'une des stratégies majeures du roman réaliste : la ville est livrée par le regard du protagoniste – généralement un jeune provincial – qui découvre la capitale et se frotte à sa dureté, à son matérialisme, comme le veut la tradition du roman d'éducation tel que le pratiquent Dickens ou Balzac, tradition que des écrivains comme Stephen Crane ou Theodore Dreiser perpétuent aux États-Unis. « Le roman écologique » [*ecological novel*], à l'inverse, a pour spécificité de se concentrer sur une petite unité spatiale et d'explorer en détail le mode de vie qui s'identifie à ce lieu, ainsi que la perception par le personnage de sa relation quasi organique à ce milieu. Dans le roman américain, cet ancrage dans un quartier va souvent de pair avec une autre caractéristique : la géographie spatialise l'échelle sociale, l'espace urbain est compartimenté en divisions distinctes fortement opposées. De ce fait, de nombreux textes se développent autour du thème de la ligne de démarcation³. Ce motif apparaît, par exemple, dans *A Walker in the City (Retour à Brooklyn)*, 1951), récit autobiographique qu'Alfred Kazin bâtit sur le passage de la frontière que constitue le pont de Brooklyn, pour l'enfant qui vit aux marges de la cité. Cette thématique se retrouve dans des romans plus récents comme *The Bonfire of Vanities (Le Bûcher des vanités)*, 1987) de Tom Wolfe. Un changement majeur est néanmoins intervenu : le héros ne tente plus d'échapper à l'univers du ghetto, il

¹ Pierre-Yves PÉTILLON, *Histoire de la littérature américaine — Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 485.

² Blanche H. GELFANT, *The American City Novel*, Norman, U. of Oklahoma P., 1954.

³ Cf. Joan ZLOTNICK, *Portrait of an American City, The Novelists' New York*, Port Washington, New York/Londres, Kennikat Press Corp., 1982.

appartient au monde des privilégiés et lorsqu'il s'égare hors de son territoire, sa vie bascule. Par ailleurs, l'ancrage du personnage dans un quartier fait souvent de cet endroit un lieu chargé de mémoire et, fréquemment, les romans mettent en scène les transformations qui affectent une section urbaine. Dans *The Tenants (Les Locataires, 1971)*, roman de Bernard Malamud, la mémoire de Lesser éveille au sein d'un quartier du Lower East Side, désormais voué à la démolition, le fantôme d'un monde *yiddish* disparu. Par delà son jeu sur la forte compartimentation de l'espace urbain, le « roman écologique » a ceci de particulier qu'il s'intéresse fréquemment à des poches urbaines culturellement ou ethniquement spécifiques. C'est le cas dans *Studs Lonigan*, trilogie de James T. Farrell (1935), où le personnage éponyme grandit dans le South Side de Chicago et est profondément marqué par l'environnement irlandais dans lequel il évolue ; en revanche, dans *The Street*, Ann Petry dépeint une réalité afro-américaine. Aujourd'hui aux États-Unis, ce sont souvent des textes composés de nouvelles ou de textes si courts qu'on les nomme « vignettes », qui dépeignent la réalité composite de certaines de ces poches (communauté afro-américaine de *The Women of Brewster Place* de Gloria Naylor [1982] ou encore réalité du *barrio*, cette enclave latino-américaine aux marges de la métropole, à laquelle s'attache Sandra Cisneros dans *The House on Mango Street [La Petite fille de la rue Mango, 1984]*). Dans une dernière catégorie, Blanche Gelfant analyse enfin ce qu'elle nomme « le roman synoptique », dont *Manhattan Transfer* de John Dos Passos tient lieu de modèle magistral. La ville devient dans ce cas non seulement le sujet du roman, mais elle est également hissée au rang d'acteur, de protagoniste dont la complexité extrême est rendue par des techniques spécifiques (multiplication des personnages rencontrés, amplitude temporelle de la période traitée, montage qui traduit la structure en « *blocks* » du tissu urbain : une mosaïque de petits mondes qui se jouxtent sans cependant s'interpénétrer). Comme le montrent les deux dernières catégories, l'écrivain américain a créé des formes qui lui permettent de dépeindre des réalités nationales originales.

En deçà de ces grands choix d'écriture, une autre question doit être posée : par quel biais l'élément urbain est-il inséré dans le récit ? Le texte réaliste, on le sait, a inventé divers procédés qui tentent de rendre moins artificiels les longs passages descriptifs. Parmi eux, la « description ambulatoire » (Robert Ricatte) prend en charge la peinture de la ville au fur et à mesure du trajet du personnage. Couplé à une telle stratégie, le personnage du nouveau venu s'avère des plus intéressants : souvent émerveillé par la réalité urbaine qu'il découvre, son regard est d'une grande acuité, il est curieux de tout, comme le narrateur d'*Invisible Man (Homme invisible, pour qui chantes-tu ?, 1952)* de Ralph Ellison, jeune homme noir du Sud, auquel on a déclaré avant son arrivée dans la métropole : « New York ! Ce n'est pas un lieu, c'est un rêve »¹. Dans ce cas, la focalisation interne – soit le fait de voir les choses à travers les yeux d'un personnage – formate en grande partie l'image qui est restituée. La vision est tantôt euphorisante et alimente le rêve de conquête du protagoniste (« Et à présent, tandis que je me faufilais à travers les files des gens, un nouveau monde, riche de promesses, se proposait à moi... »²), tantôt dysphorisante : songeons au monde urbain décrit dans *Barbary Shore (Rivage de barbarie, 1952)* de Norman Mailer, *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby (1957) ou encore *Sophie's Choice (Le Choix de Sophie, 1976)* de William Styron. La pause descriptive constitue un autre procédé récurrent chez les réalistes. Au début de *Sister Carrie* (1900) de Theodore Dreiser, par exemple, Carrie reste fréquemment en bas de l'immeuble où elle réside à Chicago. « Debout dans l'embrasement de la porte », elle contemple le spectacle de la rue. Pour reprendre les analyses de Philippe Hamon, le romancier réaliste choisit ici d'ouvrir l'espace grâce à l'un des « objets-clapets »

¹ Ralph ELLISON, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Grasset, 1969, p. 183.

² *Ibid.*, p. 190.

qui encadrent le regard et orientent la pulsion scopique du personnage : l'embrasement de la porte (mais, ailleurs, d'autres objets comme la fenêtre, la vitre, la vitrine, ou le miroir peuvent avoir la même fonction). La description qui se développe est ainsi naturalisée. Elle rend compte de la scène qui s'offre au personnage, mais traduit aussi son état d'âme : « Elle ne se lassait pas de se demander où ces gens en tramway allaient, vers quels plaisirs ils couraient. Son imagination cheminait le long d'un sentier très étroit, qui se réduisait aux questions d'argent, d'élégance, de vêtements et de plaisirs. »¹

La ville est certes construite par le regard que le personnage porte sur elle, mais également par le type de relation que ce dernier entretient avec elle. Conquérant comme Rastignac, le narrateur peut également être un flâneur, type éminemment parisien, ou un arpenteur, comme le détective du roman policier, qui tente de décrypter les signes que lui livre sa ville – soit son territoire – pour traquer le criminel. Dans le roman du XX^e siècle, c'est pourtant la figure de l'errant, voire de l'assiégé qui semble l'emporter, comme dans *Another Country* (*Un autre pays*, 1960) de James Baldwin, ou encore *Man with the Golden Arm* (*L'Homme au bras d'or*) de Nelson Algren. Le personnage ne maîtrise plus la ville, il y est enfermé, pris dans son labyrinthe et d'avance condamné. Sur la scène urbaine, l'homme est devenu un acteur impuissant, et la ville, lieu de tous les simulacres, semble inéluctablement programmer l'échec de tous les parcours individuels.

Cette vision explique que, même dans le cadre d'un récit réaliste, l'image de la ville puisse être façonnée par l'imaginaire : elle est souvent l'objet d'une personnification, tandis que les hommes, eux, sont réifiés. Parallèlement, la ville suscite la réactivation de nombreux mythes : mythes antiques comme le labyrinthe ou sa contrepartie animale, le Minotaure (Paris, ville-vampire, monstre dévorateur de toutes les énergies humaines chez Balzac, Zola et Céline). La littérature américaine reprend elle aussi ces archétypes. New York est construit comme un labyrinthe pour Holden Caulfield, le *shlémil*² de *The Catcher in the Rye* (*L'Attrape-cœurs*, 1951) de J. D. Salinger, protagoniste dont l'itinéraire tragico-comique est semé d'embûches. Richard Wright, pour sa part, fait du ghetto noir de Chicago un dédale fatal, un univers quasi abstrait où tente de se cacher Bigger Thomas, le criminel traqué, pris au piège des immeubles abandonnés dans *Native Son* (*Un Enfant du pays*, 1940). Les mythes urbains bibliques transforment également la ville en l'une des multiples cités maudites qui jalonnent la *Bible*. Dos Passos, loin de célébrer les beautés de New York, comme le fit Paul Morand, dresse un portrait de la métropole qui appelle la destruction : « il y a plus de corruption dans un *block* à New York qu'il n'y en avait dans un mile carré à Ninive, et combien de temps croyez-vous qu'il faudra au Dieu du Sabbat pour détruire New York City et Brooklyn et le Bronx ? Sept secondes, sept secondes !... »³, déclame un vagabond visionnaire. En 1969, Saul Bellow, lui aussi, reprend cet imaginaire apocalyptique dans *Mr. Sammler's Planet* (« New York fait penser à l'écroulement de la civilisation, à Sodome et Gomorrhe, la fin du monde »⁴).

De fait, bien que l'on parle fréquemment d'illusion référentielle à propos de la ville dans le roman réaliste, rares sont les villes qui ne se transforment pas en objets de vision, comme le montre le texte d'Italo Calvino *Les Villes invisibles* (*Le città invisibili*, 1972), relation de voyages dans laquelle Marco Polo décrit toutes les villes qu'il a découvertes au cours de son périple. « Jeune géant », « grande prostituée », « chancre du monde, éclatant de réclames prometteuses et pustulentes », la ville est capable – semble-t-il – d'endosser

¹ Theodore DREISER, *Sister Carrie*, Paris, Éditions Joelle Losfeld, 1996, p. 69.

² Dans la tradition yiddish, le *shlémil* est un personnage de naïf – voire d'idiot –, frappé par toutes sortes de déveines.

³ John DOS PASSOS, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, 1928, pp. 476-477.

⁴ Saul BELLOW, *La Planète de M. Sammler*, Paris, Gallimard, 1972, p. 292.

toutes les métamorphoses. Toutefois au sein d'un même texte parfois, un écrivain peut faire cohabiter visions hallucinées et techniques qui semblent, à l'inverse, vouloir faire le jeu de la mimésis. Au XX^e siècle, on ne compte plus les œuvres littéraires qui inscrivent – par le biais des insertions et des collages – textes publicitaires, affiches, extraits de journaux, bulletins d'information, soit cette dimension qui fait de la métropole une ville-palimpseste, une superposition de textes qui ne cessent de nous solliciter. Nombreux également sont les écrivains qui tentent de capter les voix de la ville, voix populaires et argotiques, polyphonie d'accents et de langues variées que John Dos Passos traduit en jouant sur des transformations orthographiques de l'américain standard, ou langue vernaculaire des Afro-Américains que Ralph Ellison capte en transcrivant les voix de Mary et Peter Wheatstraw dans *Invisible Man*. En ce sens, la ville n'est plus seulement un lieu physique, elle se compose aussi de figures types (la passante chère à Baudelaire, l'homme des foules chez Poe, ou encore le *hobo* – cette figure de vagabond, d'errant propre à la tradition américaine). La cité s'inscrit également par le biais d'un certain mode de vie urbain : des romans comme *Bright Lights, Big City* (1984) de Jay McInerney ou *American Psycho* (1990) de Bret Easton Ellis font place aux « *golden boys* » de l'ère Reagan et, à travers eux, à la description – parfois parodique – d'un « *lifestyle* ».

La ville, c'est enfin une atmosphère, un ensemble cinétique d'odeurs, de bruits et de lumières, ainsi qu'un rythme. Pour traduire ces données, les écrivains jouent de toutes leurs ressources. Serge Doubrovsky, par exemple, traduit la vitesse et le rythme de New York, en s'interdisant toute ponctuation dans de longs passages de *Fils*. D'autres imitent des techniques empruntées à divers mouvements d'expression picturale et insèrent dans leurs récits une succession de tableaux qui déclinent autant de visions de la ville (déjà Zola s'inspirait des séries conçues par Monet à la Gare Saint-Lazare ; Claude Simon, lui, dans *Les Corps conducteurs* [1971] organise un défilé de tableaux urbains new-yorkais – et plus largement américains –, qui évoquent des mouvements picturaux aussi variés que le japonisme, le futurisme, ou les paysages « *dripping* » de Jackson Pollock).

Les écrivains réalistes ayant fait du roman le lieu du déploiement d'un savoir sur le monde social et urbain, démarche que prolonge d'ailleurs Dos Passos en s'inspirant des travaux de l'École de Chicago, cet ancrage politique de l'écriture de la ville fait de ces textes un lieu de réflexion privilégié sur la condition humaine et la place de l'homme dans le monde moderne. Cette tendance est cependant à penser avec son autre versant : en tant qu'artefact, la ville invite le romancier ou le poète à mener une réflexion sur sa propre création. Souvent, au cœur de la description d'un paysage urbain ou d'un édifice à l'architecture sophistiquée se décrypte un art poétique (Proust, rappelons-le, comparait *La Recherche* à une cathédrale). Aussi, dans la modernité, l'écriture de la ville se complexifie-t-elle considérablement. Certains textes résistent à une analyse qui voudrait réduire leur sens. Que l'on songe aux architectures urbaines et littéraires alambiquées qu'élaborent, par exemple, Rimbaud, Joyce ou Pynchon. « Textes-laboratoires » diront certains, on préférera à cette notion celle d'expérience poétique, expériences que le thème de la ville semble toujours susciter.

Bibliographie complémentaire (lrdb.fr)

- Nelson ALGREN (1909-1981), *L'homme au bras d'or*, Gallimard, 2000, [*Man with the Golden Arm*, 1956]
- James BALDWIN (1924-1987), *Un autre pays*, Gallimard, 1996, [*Another Country*, 1960]
- Saul BELLOW (1915-2005), *La planète de M. Sammler*, Gallimard, 1972, [*Mr. Sammler's Planet*, (1969)]
- Sandra CISNEROS (1954), *La Petite fille de la rue Mango*, Nil Éditions, 1996, [*The House on Mango Street*, 1983]
- Stephen CRANE (1871-1900), *Maggie, fille des rues*, Aubier Montaigne, 1993, (éd. bilingue), [*Maggie : a Girl of the Streets*, 1893]
- John DOS PASSOS (1896-1970), *Manhattan Transfer*, Gallimard, 1972, (1925)
- Serge DOUBROVSKY (1928), *Fils*, Gallimard, 2001, (1977)
- Theodor DREISER (1871-1945), *Sister Carrie*, Édition Joëlle Losfeld, 2005, [*Sister Carrie*, 1900]
- Bret Easton ELLIS (1964), *American Psycho*, 10/18, 2005, [*American Psycho*, 1991]
- Ralph ELLISON (1914-1994), *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Grasset, 1969, [*Invisible man*, 1952]
- James T. FARRELL (1904-1979), *La jeunesse de Studs Lonigan*, Gallimard, 1950, [*Studs Lonigan*, 1935]
- Alfred KAZIN (1915-1998), *Retour à Brooklyn*, Seghers, 1965, [*A Walker in the City*, 1951]
- Norman MAILER (1923-2007), *Rivage de barbarie*, Gallimard, 1977, [*Barbary Shore*, 1952]
- Bernard MALAMUD (1914-1986), *Les Locataires*, Seuil, 1976, [*The Tenants*, 1971]
- Jay MCINERNEY (1955), *Bright Lights, Big City*, Éditions de l'Olivier, 1997, [*Bright Lights, Big City*, 1984]
- Gloria NAYLOR (1950), *Les Femmes de Brewster Place*, Belfond, 1998, [*The Women of Brewster Place*, 1982]
- Ann PETRY (1908-1997), *La Rue*, Éditions Charlot, 1948, [*The Street*, 1946]
- Jerome D. SALINGER (1919), *L'Attrape-cœurs*, Pocket, 2002, [*The Catcher in the Rye*, 1951]
- Hubert SELBY (1928-2004), *Retour à Brooklyn*, 10/18, 2004, [*Last Exit to Brooklyn*, 1964]
- Tom WOLFE (1931), *Le Bûcher des vanités*, LGF, Livre de Poche, 2001, [*Bonefire of Vanities*, 1987]
- Richard WRIGHT (1908-1960), *Un Enfant du pays*, Gallimard, Folio, 1988, [*Navire Son*, 1940]

Pour citer cet article

Crystel Pinçonat, « De la capitale européenne à la métropole américaine », *www.lrdb.fr*, mis en ligne en décembre 2007.